Zeitschrift: Prisma : illustrierte Monatsschrift für Natur, Forschung und Technik
Band: 2 (1947)
Heft: 8

Artikel: Eiszeitkunst
Autor: Bandi, H.-G.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-653896

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

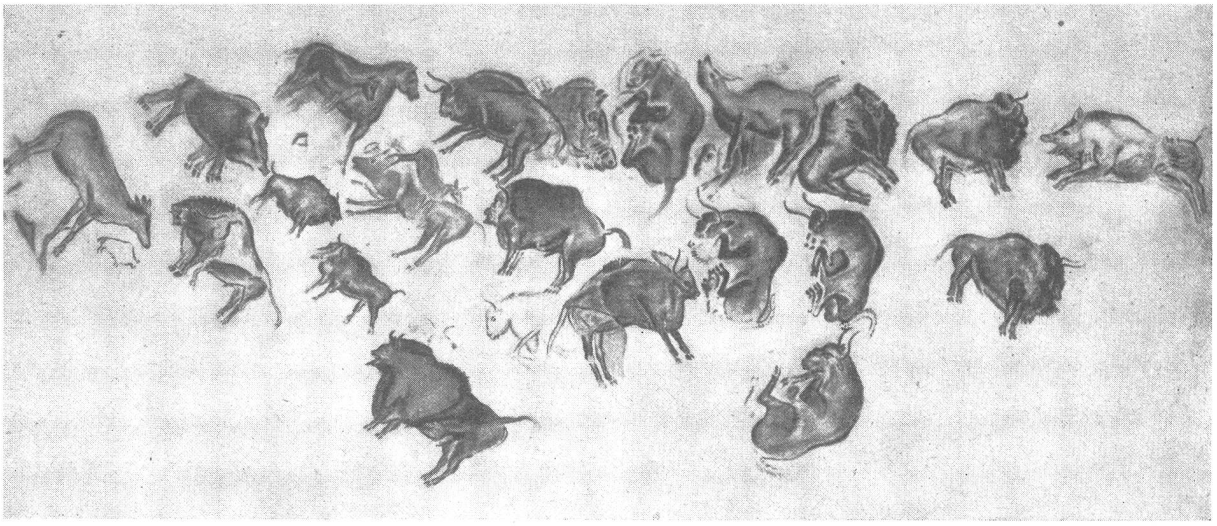

Bild 1: *Altamira: Gesamtbild der großen, mehrfarbigen Deckenmalerei im „Bildersaal“ (vergleiche auch Bild 4)*

EISZEITKUNST

Von Dr. H.-G. Bandi

Wir treten durch den verhältnismäßig engen Eingang in die nahe bei dem malerischen Städtchen Santillana del Mar (Provinz Santander) gelegene Höhle von Altamira. Im Gegensatz zu der sonnigen Nachmittagsstimmung vor der oberflächlich kaum wahrnehmbaren, unter sanft geneigtem Wiesengelände verborgenen Grotte, befinden wir uns nun in einem dunklen, nur von einigen Lampen spärlich beleuchteten unterirdischen Gewölbe mit wesentlich kühlerer Temperatur. Altamira – die sixtinische Kapelle der Eiszeitkunst –, wo vor rund 15 000 Jahren Wildbeuter nicht nur ihren Wohnplatz, sondern auch ihre Kultstätte hatten und uns wundervollste Zeugnisse ihres künstlerischen Könnens zurückgelassen haben. Von den besten Kennern der Eiszeitkunst, wie Breuil, Cartailhac und Obermaier untersucht, von Wissenschaftern und Schaulustigen aus allen Teilen der Welt besucht, stellt diese Höhle heute den Gipfelpunkt der Entwicklung der eiszeitlichen Kunst Spaniens und Frankreichs dar. Ein Zufall führte zu ihrer Entdeckung, ein weiterer zu den von den Eiszeitkünstlern angebrachten Werken: Im Jahre 1868 verlor ein Jäger auf der Fuchsjagd seinen Hund, hörte ihn irgendwo unter der Erde bellen, grub nach und öffnete den seit dem Ende der Eiszeit verschüttet gewesenen Höhleneingang. Bald nach dieser Entdeckung begann der spanische Edelmann Don Marcelino de Sautuola von Santander in der Höhle kleinere Ausgrabungen zu machen. Schon 1875 sah er an den Wänden einige Malereien, ohne sie aber für alt zu halten. Als er 1879 in 70 Meter Entfernung vom Eingang in einem nach links geöffneten kleineren und sehr niedrigen Seitenraum (Bild 4) arbeitete, erblickte sein Töchterchen, das infolge seiner Kleinheit besser nach oben sehen konnte, an der Decke farbige Tierbilder (Bild 1) und machte ihn darauf aufmerksam. Nun begann die Verwirrung, welche die Forscher über zwanzig Jahre lang täuschen sollte. Sautuola, vom eiszeitlichen Alter der Malereien überzeugt, gab seine Entdeckung bekannt, doch er fand keinen Glauben. Die Wissenschaftler lehnten jeden Gedanken an die Echtheit der Kunstwerke ab und fürchteten, daß sie ohne Zutun Sautuolas geschaffen worden seien, um die Welt über die Leichtgläubigkeit der Paläethnologen zum Lachen zu bringen. Bald sprach man überhaupt nicht mehr davon. Erst etliche Jahre später, nachdem auch in Frankreich an Höhlenwänden ähnliche Kunstwerke entdeckt wurden, begann der Umschwung. 1902 erschien in der Zeitschrift «L'Anthropologie» ein Artikel, in welchem Cartailhac, vorher einer der schärfsten Gegner der eiszeitlichen Wandkunst, seinen Irrtum öffentlich eingestand. Im gleichen Jahre führte er mit Breuil eine erste systematische Untersuchung der so lange verkannten Höhle durch. – Wie Herbert Kühn richtig sagt, ist es leicht, vom

Standpunkt unserer heutigen Kenntnisse aus über die Skepsis der damaligen Wissenschafter zu spotten: dies hieße aber, die ganze historische Situation verkennen. Die Entdeckung, daß es Malereien aus der Eiszeit gab, war so unerhört, so umstürzend, so überraschend, daß man sie naturgemäß nicht sofort anerkennen konnte. Diese Bilder als eiszeitlich anzusprechen, hieß alle eingewurzelten Begriffe der Kunstgeschichte umstürzen, bedeutete den Zusammenbruch der Vorstellung vom kulturgeschichtlichen Werden des Menschen.

Der Seitenraum, in welchem wir nun stehen – der gleiche, in dem das Töchterchen von Sautuola die Malereien entdeckt hatte –, ist 18 Meter lang, 8–9 Meter breit und nur 1–2 Meter hoch (Bild 1 und 4). Mit Hilfe von Glühbirnen ist er verhältnismäßig gut beleuchtet. Hier finden sich Malereien und Gravierungen verschiedener Art und unterschiedlichen Alters. Manche entsprechen weitgehend denjenigen anderer Höhlen. Wir sind aber der polychromen großen Tierbilder aus der Epoche des Magdalénien wegen gekommen, und blicken nun völlig fasziniert zur Decke hinauf. Die Künstler hatten sich die Tatsache zunutze gemacht, daß aus der Höhlendecke eine Anzahl natürlicher Felsbuckel hervorspringen. Dies gab ihnen die großartige Idee, die Tierkörper auf solche Erhöhungen zu malen, um so die bereits durch die Farbenzusammenstellung angestrebte plastische Wirkung noch zu vervollständigen. Diesem Spiele künstlerischer Phantasie verdanken mehrere der schönsten Bisondarstellungen – dieses Tier ist hier am häufigsten wiedergegeben – ihre Entstehung: wundervoll vollendet ist besonders die Wirkung der ruhenden Büffel, die mit tief gesenktem Kopf und an den Leib gezogenen Beinen je auf eine der Deckenaufwölbungen gemalt sind, so daß man fast meint, die gleichmäßigen Atembewegungen des liegenden Tieres zu sehen (Bild 7). Andere Bilder sind den Umständen angepaßt nur teilweise mit natürlichen Felserhöhungen kombiniert, so daß sich an ihnen wenigstens einzelne Partien wie der Kopf, die Schultern oder Hinterläufe reliefartig abheben. Die Dimensionen dieser Darstellungen sind beträchtlich: Gemälde von 1,4 bis 1,6 Meter Länge sind nicht selten und das einer Hirschkuh mißt sogar 2,2 Meter. Die Bilder sind wie gesagt mehrfarbig, wobei sich die Farbenskala von Schwarz und dunklem Braun über verschiedene Nüancen von Rot bis zu Gelb erstreckt. Manchmal sind die Töne, weiche Formen ablehnend, in hartem Kontrast nebeneinander gesetzt, bisweilen aber auch gewaschen und geschabt, um zarte, innerlich verbundene Übergänge zu schaffen. Mitunter sind Teile dieser völlig naturalistischen Bilder graviert, sei es, daß man auf diese Weise die Grundskizzen und Umrisse für die Malereien schuf, oder daß man bestimmte Einzelheiten, wie die Augen, Hörner, oder Hufe betonen wollte. Da es sich durchwegs um Einzeldarstellungen handelt, ist die Orientierung recht unterschiedlich und zudem kommt es auch vor, daß ältere Bildwerke von jüngeren überdeckt werden.

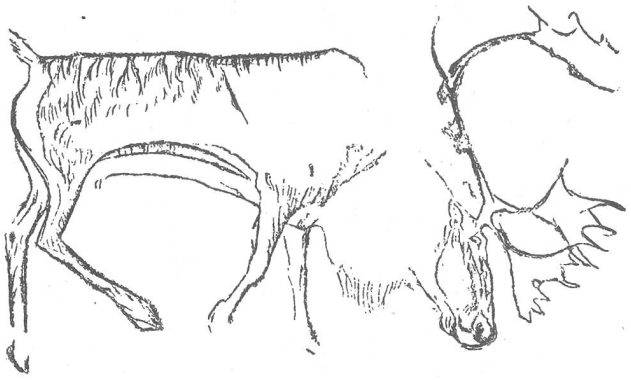

Bild 2: *Kleinkunst: das „Weidende Rentier" vom Keßlerloch bei Thayngen (Kt. Schaffhausen), ein auf Rentiergeweih graviertes Meisterwerk des Magdalénien.*

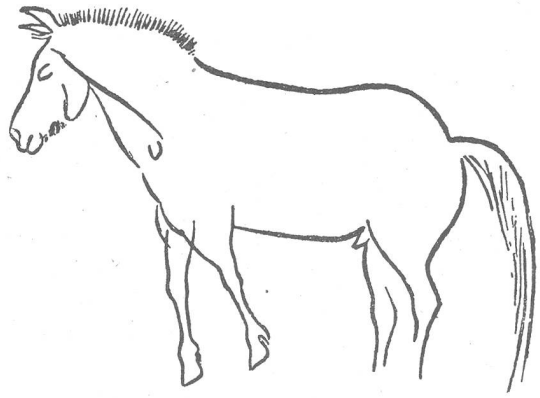

Bild 3: *Wildpferdgravierung aus der Höhle Les Combarelles (Dordogne). Magdalénien.*

Nach und nach verlassen die meisten Besucher den «Bildersaal», um sich in der restlichen Höhle nach anderen regellos verstreuten Malereien und Gravierungen umzusehen. Wir vermögen uns nicht schon zu trennen und liegen auf den am Boden ausgebreiteten Plachen, um so noch besser an die Decke sehen zu können. Immer wieder erkennt man neue Linien, neue Details. Die Lampen werden gelöscht und nur das unruhige Licht einer Handlaterne spielt über die bemalte Höhlendecke. Noch lebensvoller, noch bewegter wirkt nun alles: man fängt an zu vergessen, daß viele Tausende von Jahren verflossen sind, seitdem hier Eiszeitjäger ihre Jagdeindrücke im Banne magischer Vorstellungen verewiglichten. Man glaubt sie neben sich im Halbdunkel der Höhle

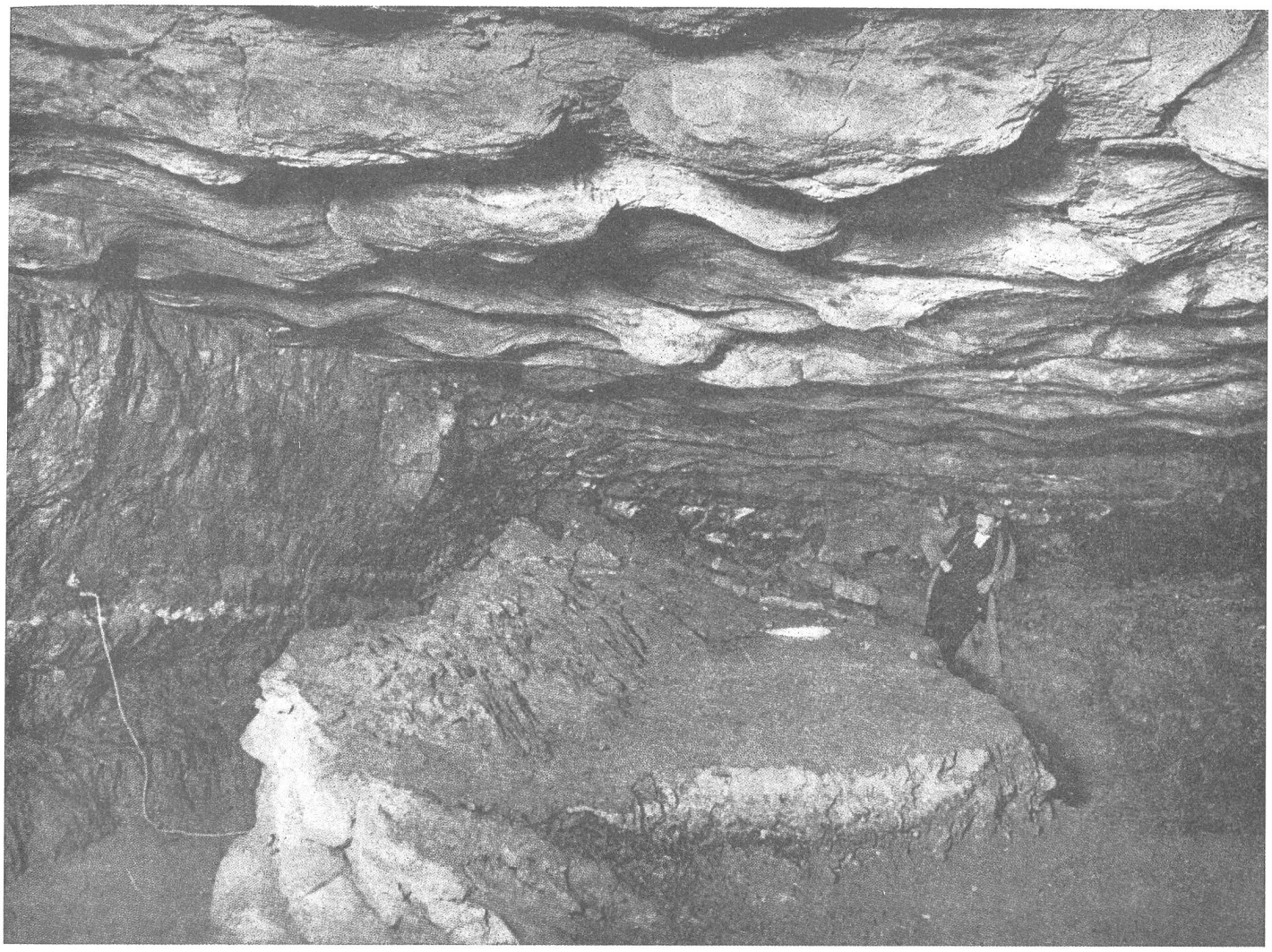

Bild 4: *Altamira: Blick in den «Bildersaal» mit der bemalten Decke (vergleiche auch Bild 1)*

zu wissen, diese unbekannten Künstler, deren Werke uns berauschen. Erst durch unseren Aufbruch scheinen sie wieder in ihr Grab, in das undurchdringliche Dunkel der vieltausendjährigen Vergangenheit zurückzusinken.

Altamira besitzt die schönsten uns bekannten Kunstwerke der Eiszeit, aber nicht die einzigen. Schon in der Mitte des letzten Jahrhunderts wurde man beim Erforschen von altsteinzeitlichen Kulturschichten in Höhlen auf Kleinkunstwerke, das heißt besonders auf Gravierungen und Skulpturen aus Knochen, Horn, Elfenbein und Stein aufmerksam (Bild 2). Auch hier war anfänglich die Skepsis der Forscher sehr groß und lange vernahm man Stimmen, die alle diese künstlerisch verzierten Objekte in Bausch und Bogen als Fälschungen erklären wollten. Nach und nach mußten aber auch die Zweifler zugeben, daß es sich um echte Zeugnisse des Kunstschaffens eiszeitlicher Jägerhorden handelte, denn sie wurden nicht nur mitten in ungestörten, geologisch und archäologisch einwandfrei abgeklärten Schichten zusammen mit typischen Stein-, Knochen- und Horngeräten gefunden, sondern die zur Darstellung gebrachten Tiere waren seit dem Ende der Eiszeit zum Teil enweder ganz ausgestorben (zum Beispiel Mammut und wollhaariges Nashorn) oder doch wenigstens in weit entfernte Länder abgewandert (zum Beispiel Rentier und Moschusochse). Nicht selten dienten die Knochen, Geweihe oder Zähne eben dieser Tiere als Rohmaterialien für die Kleinkunstwerke. Trotz der Anerkennung der Kleinkunstwerke konnte man es einfach nicht glauben, daß eiszeitliche Höhlenbewohner Malereien von zum Teil großer Formvollendung ausgeführt haben sollten. Heute wissen wir, daß über ihre Echtheit nicht diskutiert zu werden braucht. Schon der Vergleich mit der Kleinkunst, die sich nur äußerlich von der Wandkunst unterscheidet, beweist die Gleichaltrigkeit. Dazu kommt, daß wiederum ein Teil der abgebildeten Tiere eiszeitlich ist und daß in den oftmals seit dem Ende des Quartärs durch Verschüttungen unzugänglich gewordenen Höhlen die Wandbilder von ungestörten Schichten kulturhistorischer Reste der Altsteinzeit zugedeckt sind. Während die Wandkunst mit ganz wenigen Ausnahmen auf das höhlenreiche (Nord-) Spanien

und auf Südfrankreich beschränkt ist, ziehen sich die Funde von Kleinkunstwerken viel weiter nach Mitteleuropa hinein (Bild 2). Sie stoßen dort mit einer etwas anders gearteten, stark stilisierten Kunst zusammen, die sich von Rußland ausstrahlend über Osteuropa bis in den Nordwesten Deutschlands erstreckt. Die westeuropäische, oder, wie man sie nennt, franko-kantabrische Kunst setzt mit dem Beginn des jüngeren Abschnittes der Altsteinzeit, das heißt kurz nach dem Höhepunkt der letzten Eiszeit, etwa 30 000 vor Christi ein und steht in direkter Verbindung mit den drei jungpaläolithischen Epochen Aurignacien, Solutréen und Magdalénien. Die Kunstwerke des Solutréen treten allerdings zahlenmäßig stark hinter denjenigen der beiden anderen Kulturstufen zurück. Den Beginn im Aurignacien machen anfänglich wirr durcheinanderlaufende gravierte Linien – Obermaier nimmt an, daß es sich um Nachahmungen der Kratzspuren von Höhlenbären handelt –, aus denen sich nach und nach Tierköpfe und ganze Körper herauskristallisieren (Bild 5). Nicht viel jünger sind ähnliche gemalte Linien und Figuren und Händesilhouetten. In der Kleinkunst begegnen wir zuerst merkwürdigen, meist sehr fettleibigen Frauenfiguren. Aus diesen Anfängen entwickeln sich während des Aurignacien Felsbilder und Kleinkunstwerke von vollendeter Naturalistik (Bild 6). Mit gleichmäßiger Sicherheit werden die Umrißlinien geschnitzt, graviert oder gemalt. Es sind fast ausschließlich Einzeldarstellungen der Jagdtiere, dazu gesellen sich ab und zu anthropomorphe Figuren, halb Mensch halb Tier, und verschiedene Arten von Zeichen, deren Deutung uns schwer fällt. Die Formgebung der Tiere in ihrer silhouettenhaften Gestaltung ist dabei durchaus dem Wirklichkeitsbild entsprechend, es gibt keineswegs Schematisierungen. Wenn die Linien und Farben in die Körper hineingreifen, so besitzen sie noch keine raumbildende Kraft. Diesen Stil finden wir auch bei den wenigen, mit Sicherheit dem Solutréen zuweisbaren Kunstwerken. Die Lösung des Raumproblemes war dem Magdalénien vorbehalten. Daß der Erfolg nicht ausblieb, haben wir an den Beispielen von Altamira gesehen. Bei den Gravierungen wird die Raumvorstellung mit ganz wenigen, sehr konzentrierten Mitteln erreicht, das Ergebnis ist der Eindruck lebensvoller Bewegung (siehe Bild 2, 3, 8, und 9). Bei der Malerei ist die Vorstellung von der gleichmäßig bleibenden Grundfarbe gefallen, man hat die Wirkung des Lichtes erkannt, die Grundfarbe wird schattiert und das Farbbild wird mit ganz andern Farben durchsetzt. Diese räumliche Wirkung ist durchaus bewußt angestrebt worden, das beweisen die vielen Malereien, die zufällige Wölbungen des Felsens benutzen und so neben der illusionistischen Wirkung der Farbe und dem gezeichneten Strich auch wirkliche Tiefen besitzen (Bild 7). Mit dem Ende des Magdalénien setzt dann allerdings von neuem ein Umschwung ein: von der plastisch-malerischen Wirkung wird immer mehr abgesehen und wiederum linear gearbeitet. Dennoch erkennt man das Fortwirken der technischen Errungenschaften, spürt man die Sicherheit des Striches, die Leichtigkeit der Formgebung, das Ungezwungene der Gestaltung. Schließlich tritt aber immer mehr die Stilisierung in Erscheinung, die so stark wird, daß das einst naturalistische Tierbild zum völlig schematisierten Ornament wird.

Eine Frage für sich bildet die technische Ausführung der Bildwerke durch die Eiszeitkünstler und ihre Erhaltung bis heute. Während es offensichtlich ist, daß geschnitzte und geritzte Kleinkunstwerke aus Stein und organischer Substanz ebenso wie die Wandgravierungen und -reliefs

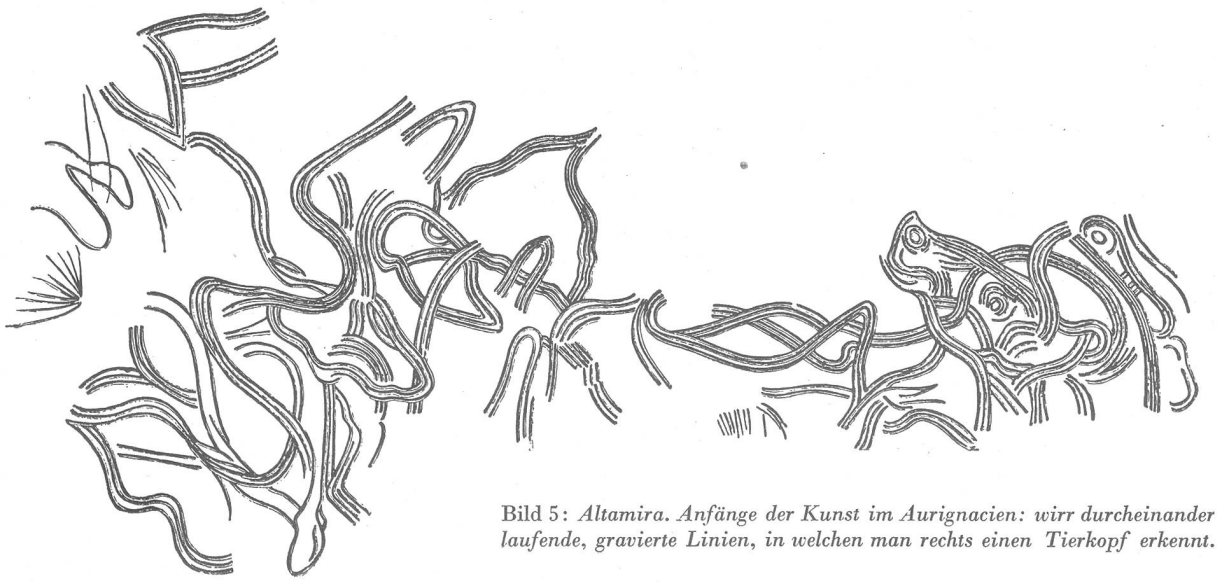

Bild 5: *Altamira. Anfänge der Kunst im Aurignacien: wirr durcheinander laufende, gravierte Linien, in welchen man rechts einen Tierkopf erkennt.*

Bild 6: *Originalphotographie eines gravierten Bisons in der Grotte de la Grèze (Dordogne). Aurignacien.*

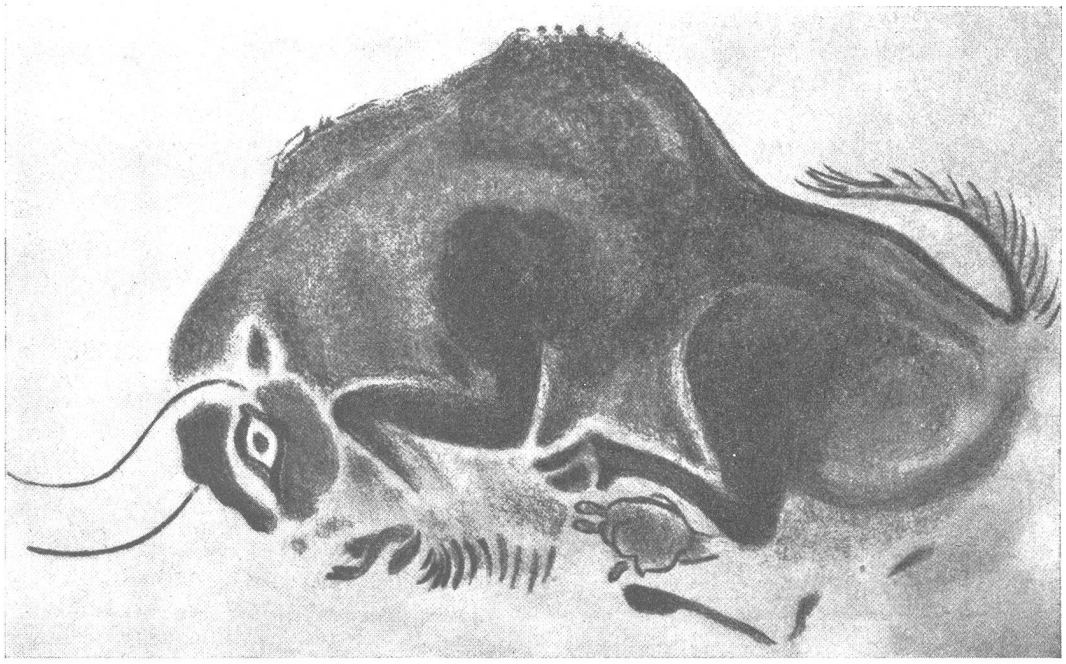

Bild 7: *Altamira (Detail aus B.1). Ruhende Bisonkuh. Polychrome Deckenmalerei des Magdalénien.*

mit Hilfe der aufgefundenen Steininstrumente, vor allem den so häufigen Sticheln ausgeführt worden sind, ist die Erklärung der Maltechnik schwieriger. Herberts, der sich wohl am eingehendsten mit dieser Frage beschäftigt hat, nimmt auf Grund seiner praktischen Rekonstruktionsversuche an, daß die Farben zum Teil in Pastelltechnik, meistens aber naß aufgetragen wurden. Dabei vertritt er im Gegensatz zu der früheren Lehrmeinung die Ansicht, daß keine oder nur ausnahmsweise Bindemittel (Blut, Eiweiß, Fett, Honig, vegetabilische Säfte) verwendet worden seien, daß die Voraussetzung zur Erhaltung der Malereien geradezu in der Bindemittellosigkeit liegt. Die Bindemittel können nicht die Träger der Erhaltung sein, denn wenn sie überhaupt Verwendung fanden, wurden sie bei den Umständen und Bedingungen in den Höhlen rasch zerstört und die Farbpigmente gingen an den feuchten Felswänden in den bindemittellosen Zustand über. Auf feuchtem Fels – praktisch immer ohne Entlüftung der Höhle – wurde gemalt, und gerade die ständige Feuchtigkeit, zu einem Teil auch die Versinterung, bewirkten die Erhaltung der Bilder. Gefährdet wurden sie erst, als in unserer Zeit die Höhlenzugänge erneut geöffnet oder erweitert wurden und durch die große Zahl nicht immer sehr pietätvoller Besucher. Hier mußte und muß man eingreifen, die früheren Bedingungen in den Höhlen wieder herbeiführen und die Narrenhände an der Zerstörung dieser einzigartigen Dokumente verhindern. Die Farben für seine Malereien entnahm der Eiszeitkünstler der Natur: zur Hauptsache Ocker, Rötel,

Manganerz und Kohle, so daß die Farbskala ziemlich alle Farbtöne von Gelb, Rot, Braun und Schwarz umfaßt, während Weiß selten ist, Blau und Grün fehlen gänzlich. Die Farbstoffe wurden entweder trocken verwendet oder aber flüssig zubereitet und mit dem bloßen Finger oder mit «Pinseln» aus ausgefransten Zweigen, Haarbüscheln, Vogelfedern und Fellbäuschen aufgetragen.

Mit Ausnahme der frühsten und spätesten enthalten die eiszeitlichen Felsbilder und Kleinkunstwerke der franko-kantabrischen Zone zahlreiche Hinweise, daß sie nicht einfach einem künstlerisch-dekorativen Zwecke dienten, sondern im Dienste magischer Vorstellungen der Jäger-Künstler standen. Vom Jagderfolg hängt für den Wildbeuter die Existenz seiner Horde ab. Er versucht ihn deshalb mit Zaubermitteln zu sichern. Da ist einmal die magische Tötung: er bringt das Tier, das er erjagen will, irgendwie zur Darstellung und tötet es dann symbolisch mit eingezeichneten Waffen – Speer- und Pfeilspitzen, Harpunen, Steinwürfen – oder, wenn es sich um Lehmplastiken handelt, mit effektiv geschleuderten Fanggeräten. Wichtig ist aber auch, daß das Jagdwild nicht an Zahl abnimmt, was man mit Hilfe des Vermehrungszaubers zu erreichen versucht: trächtige Muttertiere und Paarungsszenen werden dargestellt. Daß bei der Eiszeitkunst solche Vorstellungen die Triebfedern zur Darstellung waren, zeigt die Wandkunst, die sich meist auf verhältnismäßig kleine und verborgene Höhlenteile beschränkt. Bisweilen finden sich an solchen Plätzen im ehemals weichen Höhlenlehm im Kreise herumführende Abdrücke nackter Füße, was nahelegt, daß dort Tänze aufgeführt wurden. Auf diesem Wege kommen wir schließlich zu einer einleuchtenden Erklärung für die anthropomorphen Figuren und die verschiedenartigen Zeichen. Erstere sind Darstellungen verkleideter Zauberer, Maskentänzer oder getarnter Jäger, letztere mindestens teilweise Fallendarstellungen; denn die Jagd mit Hilfe von Fallen war zweifellos von großer Wichtigkeit. So erkennen wir abschließend, daß die am Ende der letzten Eiszeit erloschene Kunst Franko-Kantabriens in einer Welt magischer Vorstellungen eingebettet war, welche die Künstler völlig in ihrem Banne hielt.

DR. ROBERT STÄGER ERZÄHLT

Ameisen und Duftstoffe

In den Jahren 1931 und 1933 beschäftigte ich mich viel mit der Einwirkung von Pflanzendüften und anderen Duftstoffen auf die Ameisen und erbrachte den experimentellen Beweis, daß diese im geschlossenen Raum rasch denselben erliegen. Schon Spuren gewisser Düfte genügen zu ihrer Tötung.

Jedermann kennt den scharfen Duft des Sevistrauches (Juniperus Sabina), der gelegentlich in unseren Gärten zu finden ist und wild in der Walliser Felsensteppe in massenhafter Ausbreitung wuchert. Ganz niedrig, überzieht er oft in vielen Meter breiten dunkelgrünen Oasen die sonnendurchglühten Hänge des Rhonetales und läßt zwischen sich keine andere Pflanze aufkommen. Es fiel mir schon vor Jahren auf, daß innerhalb jener Sevipolster nie Ameisennester anzutreffen waren, die doch unter den gewöhnlichen Wacholderbüschen (Juniperus communis und J. nana) so häufig zu sehen sind.

Im Mai 1946 besuchte ich neuerdings die Felsensteppen des Wallis an verschiedenen Punkten und fand meine frühere Beobachtung vielfach bestätigt. Es gibt innerhalb der Bestände von Juniperus Sabina keine Ameisennester. Wohl aber traf ich sehr oft in nächster Nähe der Büsche solche der Waldameisen (Formica rufo-pratensis), die dann ihre Straßen nach der Sevi-Oase zogen, um dort Insekten zu erbeuten. Jedenfalls ist die Tatsache bemerkenswert; aber noch nicht aufgeklärt ist, was die Ursache dieses Verhaltens der Ameisen ist. Wohl denkt man sofort an den durchdringenden Geruch jener Pflanze, der im *geschlossenen Raum* auf die Tiere sofort tödlich wirkt; aber hier handelt es sich um das Ausströmen des Duftes in die freie Natur. Allerdings kann sich dieser Duft innerhalb des dichten, lückenlosen Bestandes der Sevibüsche so konzentrieren, daß er den Ameisen, besonders bei heißer Sonne, unangenehm werden kann. Wir haben ja bei der Honigbiene gesehen, wie sie dem Duft der Mohnblüte im Freien erliegt. Das Nervensystem der Ameise ist nicht weniger empfindlich als das der Biene. Man kann einwenden, daß, wenn die Waldameisen Straßen von ihren außerhalb gelegenen Nestern nach den Sevibeständen aussenden, die Sache nicht so gefährlich sein müsse. Wir müssen aber wissen, daß die Pflanze nur bei brennender Sonne stark duftet und daß bei großer Hitze die Ameisen zu Hause bleiben. Auch ist es ein anderes, einzelne Jäger in die Gefahrenzone zu senden statt das Nest inmitten des verderblichen Strauches anzulegen. Immerhin ist das Problem noch weiter zu verfolgen.